

Candiano, Leonardo Martín

Las versiones de Operación Masacre

VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria

18, 19 y 20 de mayo de 2009

CITA SUGERIDA:

Candiano, L. M. (2009) Las versiones de Operación Masacre [en línea]. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3523/ev.3523.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Las versiones de *Operación Masacre*

Leonardo Martín Candiano
Universidad de Buenos Aires - CONICET

Resumen

En el presente trabajo propongo abordar las transposiciones entre cine y literatura en *Operación Masacre*, tomando la obra literaria elaborada por Rodolfo Walsh y la versión cinematográfica dirigida por Jorge Cedrón, en la cual el propio escritor de la novela participó como guionista junto con uno de los sobrevivientes de los fusilamientos de José León Suárez, Julio Troxler.

Considero particularmente rico un análisis de este tipo ya que el mismo permite problematizar cuestiones centrales abordadas por la teoría y la crítica literaria, tales como el estudio de los géneros, las relaciones interdiscursivas, las transposiciones artísticas, las relaciones entre arte y sociedad. En este sentido, destaco la categoría de *testimonio*, con la importancia que ésta tuvo en los años sesenta y derivas posteriores, presente de manera tangencialmente diversa -y a través de distintos interlocutores y documentos- en ambos relatos, el fílmico y el literario. Por otro lado, el estudio de estas producciones artísticas permite ilustrar las divergencias establecidas en la época respecto del rol del intelectual, que en esos momentos se expresaron, dentro del campo cultural de izquierda, a través de la distinción entre *artista comprometido* y *artista revolucionario*. Por último, me detendré en el carácter *circular* de las transposiciones de *Operación Masacre*, de la literatura al cine y de éste a la literatura, que convierten dicha obra en un caso peculiar en la historia del arte nacional, ya que el propio Walsh agregó como apéndice del libro un fragmento producido íntegramente para la versión cinematográfica.

Palabras clave: literatura – cine – testimonio – compromiso – Rodolfo Walsh

El presente trabajo es parte de una investigación en curso referida al análisis de las vinculaciones entre práctica estética y acción política en la narrativa argentina entre 1955 y 1976. En este caso, propongo un estudio comparativo de *Operación Masacre* a partir de la relación entre la obra literaria escrita por Rodolfo Walsh y su versión cinematográfica dirigida por Jorge Cedrón, en la cual el propio autor de la novela participó como guionista junto con uno de los sobrevivientes de los fusilamientos de José León Suárez, Julio Troxler.

Un trabajo de estas características nos permite un posible punto de acceso a la problematización de cuestiones centrales abordadas por la teoría y la crítica literaria, así como el estudio de los géneros, las relaciones interdiscursivas, las transposiciones artísticas, las transformaciones ideológicas que subyacen a dichas transposiciones, y las relaciones entre arte y sociedad.

En este sentido, destaco la categoría de *testimonio*, con la importancia que tuvo en los años sesenta y derivas posteriores, y que se presenta de manera tangencialmente diversa -y por distintos interlocutores y documentos- en ambos relatos, el fílmico y el literario. Por otro lado, el estudio de estas producciones artísticas ilustra, siguiendo los aportes de Claudia Gilman (*Entre la pluma y el fusil, debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, 2003), las divergencias establecidas en la época respecto del rol del intelectual, que en esos momentos se expresaron, dentro del campo cultural de izquierda, a través de la distinción entre *intelectual comprometido* e *intelectual revolucionario*. A su vez, me detendré brevemente en el carácter *circular* de las transposiciones de *Operación Masacre*, de la literatura al cine y del cine nuevamente a la literatura.

Al referirse a la transposición de una narración literaria al cine, el crítico Sergio Wolf señala que estamos ante dos textos cuyos registros son tan disímiles que necesariamente se debe “extirpar, sustituir, [...] suturar cortes. Y el resultado es siempre otro cuerpo, diferente, pero que lleva las marcas o cicatrices de su renacimiento” (Wolf 2001: 77). En vano resultaría establecer, entonces, un análisis basado en parámetros de supuesta fidelidad a la hora de transmutar una obra artística en otro género, ya que todo texto que se traspaesa es apropiado, interpretado, puesto en tensión con lo que se está produciendo a partir de él.

En cuanto a *Operación Masacre*, más allá de las transformaciones propias del cambio de registro y de lenguaje, en el film se observa una reorientación política en la que participa el propio Walsh. Tal cambio, absolutamente radical en términos ideológicos, se ampara en la categoría de testimonio, y permitiría, según el autor de la novela, darle al texto su sentido último (Walsh 1994: 200).

Respecto del *testimonio*, tanto la película como la novela presentan las características admitidas, en términos generales, para dicha categoría. Es decir: la inclusión de testigos directos del hecho narrado, la pretensión de representar un período histórico, la relación directa con una realidad extratextual, el hecho de privilegiar el carácter heterónomo de la obra artística, y el propósito de lograr “un desenmascaramiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de sus protagonistas más idóneos” (Barnet 1986: 288).

Sin embargo, esto se erige de forma diversa en el espacio literario y en el cinematográfico. En la novela de Rodolfo Walsh encontramos distintos planos en los que se va constituyendo lo testimonial. En principio, todo es provisto por un investigador-narrador que hace las veces de intermediario entre el lector y las víctimas y los testigos, y que da a conocer documentación que sustenta sus postulados. Es él quien recoge evidencias para autorizar su relato como una verdad incuestionable. Los datos fácticos recabados por Walsh durante la investigación se presentan explícitamente y se pueden encontrar en la proliferación de notas al pie que pueblan el texto y acreditan lo narrado como real, en el prólogo de la obra, en el apartado “Evidencia”, en las citas textuales de diversos protagonistas y en aclaraciones en el cuerpo del relato, donde se cuenta cómo y dónde se consiguió la información, quién fue la fuente que la suministró, y se expresa la nómina de protagonistas, documentos, croquis y diversas pruebas que se obtuvieron. *Operación Masacre*, por lo tanto, no es solamente la historia de los fusilamientos sino, también, la historia de la investigación de esos fusilamientos.

Estos datos no sólo contextualizan el relato, sino que lo conforman, ocupan el lugar de *prueba* y hacen las veces de *sentencia pública* contra los militares que llevaron a cabo la masacre, así como también respecto de la Corte Suprema y el Gobierno de Facto que trataron de encubirla.

Así, el narrador se desdobra en detective –investiga–, escritor –organiza un relato–, periodista –reportea y lo publica– y fiscal –acusa. Las cuatro figuras están presentes en la constitución y en la divulgación del texto.

En la versión cinematográfica, en cambio, la aparición explícita del narrador (en cualquiera de estas cuatro posiciones), las notas al pie, las citas, el “Prólogo” y gran parte del apartado “Evidencia” prácticamente se han esfumado. Lo investigado aparece implícito y no como parte del guión, el cual, centralmente, fue una dramatización de los hechos descriptos en las dos primeras partes de la novela.

Lo testimonial aquí se presenta por otras vías: emerge, casi excluyentemente, mediante la figura de Troxler, uno de los *fusilados que viven*, quien irrumpe en el film estructurándolo y autorizándolo en su condición de víctima y testigo, así como también, en menor medida, a través de la aparición de imágenes de archivo sobre el advenimiento de

la llamada Revolución Libertadora y de revueltas populares posteriores, y en una breve escena en la que se incluye parte de la declaración del Comisario Rodríguez Moreno ante el Juez Hueyo, única secuencia en la que se da cuenta del proceso de investigación, lo cual en el texto de Walsh, como mencioné anteriormente, ocupa apartados enteros.

Por otro lado, además de sostener con su participación el carácter testimonial de la obra, Troxler introduce la filiación peronista de la película, y es a través de esto que se genera la transformación ideológica y de sentido del texto. Es él quien indica desde un comienzo, a partir del presente de enunciación del film, que gran parte de los concurrentes a la casa de Torres eran civiles partícipes del levantamiento del General Valle, quienes estaban esperando oír en la radio la señal necesaria para dirigirse junto con otros militantes a la Plaza de Mayo y repetir la gesta de 1945, pidiendo la vuelta de Perón al poder:

Valle pensaba que el movimiento militar triunfaría rápidamente. Pidió a los compañeros que no usaran la violencia innecesaria, ya que el movimiento resultaría un paseo. Nuestro objetivo era reunir a los compañeros para concurrir a la Plaza de Mayo y pedir la vuelta de Perón, igual que el 17 de Octubre de 1945, y, excepcionalmente, alguna tarea de sabotaje. (Cedron 1972: Versión cinematográfica)

Lo mismo ocurre con diversos diálogos entre personajes, tal es el caso del que se establece entre Carranza y Garibotti cuando se encuentran para ir a la casa de Torres. Estas escenas contrastan notoriamente con el libro original. Si Walsh nos dice que: “No hay testigos de lo que [Carranza y Garibotti] hablan. Sólo podemos formular conjeturas” (Walsh 1994: 30), en la película se muestra un diálogo que establece la participación activa de ambos en los acontecimientos:

Carranza: -¿Venís?

Garibotti: -Pero cómo me avisás tan tarde [...] No sé qué podemos hacer nosotros

Carranza: -¡Dale Garibotti!

Garibotti: -Es una locura, nos van a cagar a patadas

Carranza: -Puede ser. Pero alguna vez hay que jugarse

[...]

Garibotti: -Voy, pero no me gusta. (Cedron 1973)

Esta hipótesis, que es una más dentro del libro y que queda envuelta entre otras posibles fundamentaciones sobre la permanencia de Garibotti en la casa de Torres, es tomada en el film como la única posible y desarrollada en varias escenas. Según la versión cinematográfica, los dos amigos *sabían* lo que iba a suceder, como también *sabían* Torres, Gavino y Troxler.

Esto se aleja del objetivo que había expuesto Walsh para su novela en 1957: mostrar el salvajismo del gobierno *de facto* al asesinar a obreros inocentes en un basural de José León Suárez: “Una de mis preocupaciones, al descubrir y relatar esta matanza [...] fue mantenerla separada de los otros fusilamientos [...]. Aquí había un episodio al que la Revolución Libertadora no podía responder ni siquiera con sofismas” (Walsh 1994: 192).

En la película se modifica esta declarada preocupación. Se pretende, en cambio, exacerbar la figura del militante político revolucionario que dio la vida por Perón, llevando a los fusilados a la categoría de mártires del pueblo y mostrando a los luchadores sociales como agentes del cambio necesario para el país, en un contexto histórico post

Cordobazo, con una dictadura tambaleante y una vuelta de Perón cada vez más inminente. En este sentido, la lucha fracasada de 1956 y la contemporánea de los 70 se unen en un mismo objetivo: el regreso del líder al poder.

Estos cambios ideológicos se ven también en los diferentes protagonistas de las obras; si en la versión literaria todo pasa por el periodista, o sea, alguien ajeno a la masacre que con posterioridad a los hechos los investiga para dar con la verdad, dando cuenta del propio proceso de investigación que lo llevó a ella, en la película será Troxler quien guíe el relato, esto es, uno de los obreros y militantes que ha sido parte activa de la resistencia peronista. No se trata aquí del *compromiso* de un intelectual por develar una verdad y llegar a la justicia, ni de la historia de una investigación, sino de la *militancia* de la clase obrera –que en el film se homologa con el término “peronistas”– por su liberación. Es decir, estamos ante un obrero que cuenta la masacre que él mismo sufrió y no ante un escritor que propone convertirse en vocero de la injusticia sufrida por un grupo de trabajadores.

Para explicar este cambio puede resultar un aporte el conocer el giro político e ideológico del propio Walsh en relación con su época. En 1956-57 (momento de inicio de la investigación) él mismo se definía como un periodista y narrador de cuentos policiales medianamente apolítico; en 1971, cuando participó junto con Cedrón en la realización de la película, se había convertido, estaba en Cuba y vinculación con la CGT de los Argentinos mediante, en un referente del *intelectual revolucionario* que poco tiempo después iniciaría activamente su participación en Montoneros, donde llegaría a puestos de dirección.

Entonces, del *compromiso* de la búsqueda de una verdad del año 1957 se pasó a la *militancia* por una transformación social en una organización armada. De la denuncia a la Libertadora, a *los soldados de Perón*. En este sentido, las modificaciones entre los textos no se deben meramente al pasaje de un género a otro, lo cual, como dije anteriormente, es propio de toda transposición, sino que aquello se ve profundizado por la radicalización del conflicto social en el país y la funcionalidad que le daba Walsh al hecho artístico en ese contexto. A su vez, se enmarca dentro del pasaje del *intelectual comprometido* –crítico y autónomo– al *intelectual revolucionario* –activamente partícipe de la construcción de una nueva sociedad, generalmente a través de algún tipo de militancia orgánica (Gilman 2003).

Si en un principio, tal como señalara Marcela Croce respecto de la narrativa producida por David Viñas en el mismo período, se ponía énfasis en la búsqueda de verdad y justicia “en solidaridad con los desposeídos engañados” (1996: 15), ahora, pasados más de quince años y con los culpables igualmente libres –salvo Aramburu, juzgado por Montoneros– se destaca la necesidad de la lucha política organizada –y armada– para derrocar a los regímenes que proscriben al peronismo. Para llegar a la justicia, con la verdad no alcanza. Hacen falta la fuerza y la organización.

Dos ejemplos de esto son la primera y la última escena de la película: la primera aparición de Troxler se da extensamente al comienzo del film. Presenta a cada uno de los fusilados y repone el contexto histórico en el que se desataron los acontecimientos de los cuales fue víctima. Estas escenas no tienen referencia en el libro y enmarcan de dos maneras los fusilamientos; por un lado, encuadran el film en sí, cuya narración de los hechos se desarrollará entre ambas secuencias, pero también contextualizan política e históricamente los hechos, buscando dar respuesta a una pregunta: ¿por qué tanto *ensañamiento con los peronistas*?

Cedrón, con el aporte del propio Walsh, ejerció desde el cine la misma práctica que Walsh había realizado en las diferentes ediciones del libro, es decir, modificó la obra de acuerdo al contexto sociopolítico en el que se inscribía. Si entre edición y edición Walsh cambia escenas, agrega datos y pruebas, suprime descripciones, siendo prácticamente

imposible establecer una versión final del texto y convirtiendo cada una de las ediciones de *Operación Masacre* en distintas versiones del mismo relato, la película de Jorge Cedrón será una versión más que le otorga una nueva orientación ideológica al texto pero que sostiene, a su vez, uno de los propósitos que le estableciera Walsh a la primera edición del libro: producir una obra artística que *actuara*.

Por último, querría mencionar brevemente el carácter *circular* de las transposiciones, ya que si Cedrón toma la novela de Walsh para realizar un film, Walsh tomará luego la secuencia final de la película para agregarla a la obra literaria. *Operación Masacre* se convierte, así, en un caso particular de nuestra literatura, pues pasa de la literatura al cine, pero también, luego, del cine a la literatura. De esta forma, se convierte en *un relato que sigue* (Crespo 1994) a través del tiempo en su afán de intervenir desde la esfera estética en las problemáticas sociales en las que se inserta.

Bibliografía

Amar Sánchez, Ana María (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y cultura*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.

Barnet, Miguel (1986). "La novela como testimonio: socio-literatura". *Testimonio y literatura* (Jara-Vidal ed.), Minnesota, Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures.

Baschetti, Roberto (comp.) (1994). *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Casaus, Víctor (1988). "Venturas y desventuras del testimonio", La Habana, *Revista de Literatura Cubana* 6 (10): 5-14.

----- (1990). *Defensa del testimonio*, La Habana, Ed. Letras Cubanas.

Cassetti, Francesco y Federico Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*, Buenos Aires, Paidós.

Cedrón, Jorge (1972). *Operación Masacre* [Versión cinematográfica]

Crespo Bárbara (1994). "El relato que sigue". *Filología* XXVII: 1-2.

Croce, Marcela (1996). *Contorno: Izquierda y Proyecto Cultural*, Buenos Aires, Colihue.

----- (2005). *David Viñas. Crítica de la razón polémica. Un intelectual argentino heterodoxo entre contorno y dios*, Buenos Aires, Suricata.

Ford, Aníbal (1972). "Walsh: La reconstrucción de los hechos". Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós.

Gamero, Carlos (2006). *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma.

Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil, debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Jara-Vidal (ed.) (1986). *Testimonio y literatura*, Minnesota, Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures.

Lafforgue, Jorge (ed.) (2000). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires, Alianza Editorial.

Link, Daniel (comp.) (1996). *Rodolfo Walsh. Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Seix Barral.

Riccio, Alessandra (1990). "Lo testimonial y la novela-testimonio". *Revista Iberoamericana* 151: 447-461.

Sigal, Silvia (2002). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Terán, Oscar (1993) *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual*, Buenos Aires, El cielo por asalto.

Walsh, Rodolfo (1994). *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

----- (1957). *Operación Masacre (Un proceso que no ha sido clausurado)*, Buenos Aires, Editorial Sigla.

----- (1964). *Operación Masacre y el expediente Livraga. Con la prueba judicial que conmovió al país*, Buenos Aires, Continental Service.

----- (1969). *Operación Masacre*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.

Wolf, Sergio (2001). *Cine / Literatura, ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.